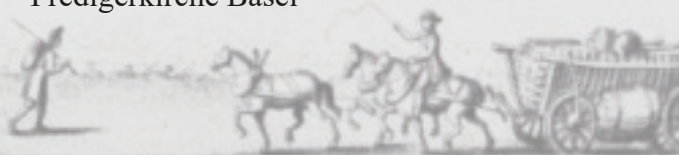


Abendmusiken
in der Predigerkirche

Tarquinio Merula

Soprano: Isabel Schicketanz
Alto: Flavio Ferri-Benedetti
Tenore: Florian Cramer, Georg Poplutz
Basso: Dominik Wörner
Violino: Regula Keller, Cosimo Stawiarski
Violone: Matthias Müller
Tiorba: Matthias Spaeter
Organo: Jörg-Andreas Bötticher

Sonntag, 13. August 2023, 17 Uhr
Predigerkirche Basel



Tarquinio Merula

* 25. November 1595 in Busseto

† 10. Dezember 1665 in Cremona

Tarquinio Merula wird am **25. November 1595** in Busseto geboren.

Sein Vater verstirbt sehr früh, sodass der Knabe bei seinem 25 Jahre älteren Halbbruder Pellegrino in Cremona aufwächst. Von ihm erhält er wohl auch die erste musikalische Unterweisung.

Über Tarquinius weitere Ausbildung insbesondere auf dem Gebiet der Musik ist nichts bekannt. Er tut sich jedoch bald als Organist hervor und erhält Anstellungen an verschiedenen Kirchen.

Auf eine Organistenstelle an *S. Bartolomeo* in Cremona folgt von **1616 bis 1621** eine Anstellung an der *Chiesa dell'Incoronata* in Lodi.

Ab **1622** ist Merula in Polen zu finden, wo er eine Anstellung am Hof in Warschau erhält. **1624** bezeichnet er sich auf dem Titelblatt der *Madrigalotti* als *Organista di Chiesa, e Camera* von König Zygmund III. und als *Musico di Camera* des Kronprinzen Wladyslaw. Merula bleibt bis **1625** in Polen.

Anschließend kehrt er nach Italien zurück und erhält in Cremona die Stelle des Kapellmeisters an der *Ca-*

pella delle Laudi an der Kathedrale.

Während der Pest **1630** versterben in rascher Folge Merulas Bruder Pellegrino, seine Ehefrau Valeria Bordigalli und drei der gemeinsamen Kinder.

Merula selbst bewirbt sich um die Nachfolge Alessandro Grandis an *S. Maria Maggiore* in Bergamo. Er tritt diese Stelle im **Frühjahr 1631** an, wird infolge heftiger Streitigkeiten jedoch bereits **Ende 1632** wieder aus dem Dienst entlassen.

Nach dem Weggang aus Bergamo kann Merula an seine alte Stelle in Cremona zurückkehren, verliert aber auch diese im **April 1635**.

Während der nächsten Jahre ist Merulas Aufenthaltsort nicht geklärt. Er scheint mit seiner zweiten Frau Lucia die Stadt verlassen zu haben und könnte in dieser Zeit auch künstlerische Beziehungen nach Imola und Bologna gehabt haben. In Bologna wird er Mitglied der *Accademia dei Filomusi*.

Ein nächstes gesichertes Datum ist der Stellenantritt Merulas als Kapellmeister und Organist an *S. Pietro* in Bergamo im **Frühjahr 1638**.

Im **Herbst 1643** wechselt Merula in den Dienst von Bischof Giorgio Cornaro (1613–1663) nach Padua. Er ist hier Leiter der privaten Kammermusik des Bischofs.

Erneut kehrt Merula nach Cremona zurück und wird im **August 1646** zum Kapellmeister der *Capella delle Laudi* wiedergewählt. Zusätzlich übernimmt er die Organistenstelle der Kathedrale. Ausserdem wird er nun mit der Leitung der Musiken für die *Accademia degli Animosi* betraut.

Im **November 1646** heiratet Merula zum dritten Mal, seine Braut ist Cattarina Quinzani.

Kurz nach seinem 70. Geburtstag verstirbt Merula in Cremona und wird in der Kirche *S. Lucia* beigesetzt.

▼ aus dem ehemaligen Wolf-Dietrich-Klebeband "Städtebilder": **Cremona**. Stadtplan aus der Vogelschau, um 1570.

Radierung, 6 x 11.4 cm

Universitätsbibliothek Salzburg, Signatur G 83 III



◀ **Chiesa di San Bartolomeo.** Cremona.

Bildquelle: Beni Ecclesiastici in Web



► **Peter Paul Rubens (1577–1640)**
zugeschrieben: Sigismund III.
durch Gottes Gnaden König von
Polen, Großfürst von Litauen, Rus,
Preußen, Masowien, Samogitien,
Livland, ebenso Erbkönig der
Schweden, Goten und Vandalen.
(1566–1632). ca. 1620

Öl auf Leinwand. 121 x 91 cm.
Sammlung Heinz Kisters,
Privatsammlung in Kreuzlingen,
Bodensee, Deutschland



► **Santa Maria Maggiore e Cappella Colleoni, Bergamo**

Foto: wikimedia. Cherie.greene
2010



▼ **Martin Zeiller (1589–1661) und Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650): Padova.**
In: *Topographia Italiae, Das ist: Warhafftige und Curiöse Beschreibung Von gantz Italien.* Frankfurt 1700.





◀ Duomo di Cremona.

Die Kirche wurde 1190 als Cattedrale di Santa Maria Assunta, „Mariä Himmelfahrt“ geweiht. Im 13. und 14. Jh. wurden das Querschiff gebaut und der sogenannte *Torrizzo*, ein Campanile im Norden der Kirche, fertiggestellt. Erst im 15. Jh. erhielt der Duomo seine Fassade.

Foto: wikimedia. Jakub Hafun 2011

► **Tarquinio Merula:** *Libro Secondo de Concerti Spirituali con alcune Sonate, a due, tre, quattro, et cinque voci. Del Cavalier Tarquinio Merula, Organista nella Chiesa Collegiata di S. Agata, e Maestro di Capella nella Cathedralre di Cremona il Sabbatho, per le Laudi della Beata Vergine. Dedicati All'Illustrissimo Principe della Accademia degli Animosi di Cremona Il Sig. Bartolomeo Sfondrati. ...*

Venedig: Alessandro Vincenti 1628



Tarquinio Merula (1595–1655) **„Un grande e stravagante ingegno“**

Zusammen mit den nur wenig älteren Domenico Mazzocchi und Biagio Marini gehörte Tarquinio Merula zu einer Gruppe von italienischen Komponisten, die fast eine Generation jünger waren als Claudio Monteverdi und die umwälzenden musikalischen Entwicklungen im frühen 17. Jahrhundert bereits in jungen Jahren als etwas beinahe schon Selbstverständliches kennengelernt haben dürften. Merula wurde – wie weitaus später auch Giuseppe Verdi – 1595 in der kleinen lombardischen Stadt Busseto geboren, doch kam er nach dem Tod des Vaters in die Obhut seines 25 Jahre älteren Halbbruders Pellegrino Merula nach Cremona. Dieser war ein hochgebildeter und auch musikalisch versierter Schriftsteller und Priester an der dortigen Kirche S. Nicolò, von dem der junge Tarquinio vielfältige Anregungen und vermutlich auch erste musikalische Unterweisungen erhielt, über die ansonsten jedoch nichts bekannt ist. Seine ersten Anstellungen fand Merula als Organist an Kirchen in Cremona und in Lodi, bevor er 1622–25 an den polnischen Hof in Warschau ging, wo er als Organist in Kirche und Kammer von König Zygmund III. wie auch als Kammermusiker des Kronprinzen Władysław diente. Nach einem frühen Druck mit instrumentalen Canzonen 1615 erschienen ab 1622 in rascher Folge insgesamt fünf Drucke mit weltlicher Vokalmusik sowie ein erster Band mit überwiegend geringstimmigen Motetten und Sonaten, das meiste davon entstand wohl während seines kompositorisch höchst fruchtbaren Aufenthalts in Polen. Zurückgekehrt

nach Cremona, wo seine erste Ehefrau mit den ersten von acht gemeinsamen Kindern zurückgeblieben war, erhielt er eine Stelle an der Kathedrale, die er 1631 aufgab, um als Nachfolger des an der Pest verstorbenen Alessandro Grandi auf die prestigereiche Kapellmeisterstelle an S. Maria Maggiore in Bergamo zu wechseln, doch führten Streitigkeiten mit der dortigen Kirchenverwaltung dazu, dass er nach nur knapp zwei Jahren wieder an seine alte Stelle nach Cremona zurückkehrte. Allerdings war auch dies nicht von Dauer, denn erneut nur zwei Jahre später führten seine Forderungen nach einer Neudefinition seiner Dienstaufgaben und einer besseren finanziellen Ausstattung zu seiner Entlassung. Etwa zehn Jahre lang sind erneut nur eher kurzzeitige Anstellungen bekannt, so an der weniger renommierten Kathedrale in Bergamo (1638–42) wie auch anschließend in der Privatkapelle des Bischofs von Padua, doch weisen eine größere Zahl von Drucken aus jenen Jahren wie auch andere Kompositionen darüber hinaus auf Verbindungen zum Bischof von Imola, zur *Accademia dei Filomusi* in Bologna wie auch während der Zeit in Padua zum frühen Opernbetrieb in Venedig – hier steuerte er einige nicht erhaltene Szenen zu einer Gemeinschaftsproduktion mehrerer Komponisten auf ein Opernlibretto von Giulio Strozzi bei. Für die letzten knapp zwanzig Jahre seines Lebens kehrte Merula dann nach Cremona zurück, wo er nun unangefochten zur wichtigsten Figur in der geistlichen wie auch der weltlichen Musikausübung in der Stadt wurde.

Die insgesamt 18 von Merula veröffentlichten und überwiegend mit Opuszahlen

versehenen Musikdrucke (drei davon sind heute verloren) weisen ein breites Spektrum an Instrumentalwerken sowie weltlichen und geistlichen Vokalkompositionen in moderner Schreibart auf, von denen einige Instrumentalstücke und vereinzelt auch italienischsprachige Kompositionen wie das eindruckliche, auf die Passion vorausweisende Wiegenlied Marias für das Christkind über einem Halbtonschrittostinato mittlerweile zu bekannten Repertoirestücken geworden sind.¹ Weit weniger im Fokus stehen dagegen die sechs Sammlungen mit geistlicher Musik, die keineswegs weniger innovativ und eigenständig sind. Die beiden ersten Bände von 1624 und 1627 enthalten vor allem moderne geringstimmige Motetten für höchst unterschiedliche Besetzungen, während in den vier späteren, zwischen Mitte der 1630er Jahre und 1652 veröffentlichten Bänden konzertierende Messen und Vesperkompositionen im Vordergrund stehen.

Schon die *Sonata Prima* aus dem ersten Motettenbuch op. 6 von 1624 macht einige der Besonderheiten von Merulas instrumentaler Schreibweise deutlich: Vermutlich ist eine obligate Bassstimme verloren, allerdings dürfte diese über weite Strecken auf der Continuo-Stimme basieren, so dass der Satz auch mit den beiden erhaltenen Stimmen im Wesentlichen vollständig sein dürfte. Diese beiden Stimmen sind gleichberechtigt und werden zu einem großen Teil aus nur wenigen Motivbausteinen entwickelt, die im Verlauf des Stücks in immer neuen Varianten, Transformationen, Ableitun-

gen und Verarbeitungen auftreten, woraus eine bemerkenswerte motivische Vereinheitlichung und formale Geschlossenheit resultiert. Einer dieser Bausteine ist ein stufenweiser Gang abwärts, der in Viertelbewegung wie auch verbreitert oder verkürzt und in einer Passage auf Grund mehrfacher Oktavierungen anscheinend unendlich abwärtsgeführt wird, aber auch in Umkehrung aufwärtsgerichtet auftreten kann. Das zweite Motiv besteht aus einer Sequenzierung von Terzfällen und Quartsprüngen, aus deren Aneinanderreihung sich wiederum ein stufenweiser Gang aufwärts ergibt; es tritt zunächst in von Achtelpausen unterbrochener Form und in kleinen Dreiachtelgruppen auf, später auch in durchgängiger Achtelbewegung, in Verbreiterung mit Umspielungen oder teilweiser Ausfüllung der Intervalle und auch in Inversion nunmehr abwärtsgerichtet als Sequenzierung von Quartfällen und Terzsprüngen. Harmonisch ist das Stück bereits weitaus eher tonal als modal konzipiert und weist zudem eine Reihe von expressiven Mitteln auf, wie zweimal den verminderten melodischen Quintfall in der Violine zu Beginn (später erscheint das Motiv nochmals in starker Verlängerung des Anfangston bei gleichzeitiger Beschleunigung der Bewegung im Basso continuo), eine chromatische Passage in beiden Stimmen wie auch einen Abschnitt mit systematisch aneinandergereihten Septimvorhalten, der vielfach rasche harmonische Rhythmus bewegt sich passagenweise in Quintschritten vorwärts.

Die Einbeziehung dieser *Sonata* in eine rein geistliche Sammlung legt nahe, dass sie wohl auch in einem geistlichen Kon-

¹ Anm. EMH: Dieses Stück wurde im Rahmen der Abendmusiken vom 8.12.2019 aufgeführt.

text aufgeführt werden konnte. Ganz explizit macht Merula solch eine Möglichkeit dann im Titel seiner *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*, op.12 von 1637, wo er Corellis weitaus spätere Unterscheidung von Kirchen- und Kammersonaten bereits vorwegnimmt.

Die meisten Stücke weisen eine moderne Triobesetzung mit zwei Oberstimmen und Continuo auf, bisweilen tritt noch eine obligate Bassstimme hinzu, die allerdings überwiegend nur eine Variante der Continuostimme darstellt. Letzteres trifft auch auf die Canzone *La Strada* zu, die fünf klar voneinander abgesetzte kontrastierende Abschnitte aufweist und zudem mit einer kondensierten Wiederholung des Anfangsabschnitts am Ende eine zu dieser Zeit noch weitgehend ungebräuchliche da-capo-artige Gesamtform ausprägt, wie sie auch für eine Reihe weiterer Stücke der Sammlung kennzeichnend ist. Die beiden Anfangsabschnitte sind motivisch eng miteinander verwandt – die in punktierten Viertelgruppen von stufenweise abwärts gerichteten Terzfallsequenzen im zweiten Abschnitt sind eine Variante der Motivik in den beiden umschließenden Abschnitten, wo rhythmisch verkürzt vor die Terz noch ein Quartfall zur Untersekunde eingeschoben ist – der einstimmige, harmonisch offene Beginn wird dann jedoch im Schlussabschnitt durch die Hinzufügung einer eigenständigen Continuostimme in Form von Terzfallsequenzen harmonisch in D-Dur basiert. Der dritte Abschnitt im Dreiertakt reduziert gegenüber den genannten Abschnitten die Terzfallsequenzen zu einer stufenweise absteigenden bzw. anfangs auch aufsteigenden Linie in Form einer modernen A-Dur-Tonleiter und wandelt

dabei zugleich die punktierten Gruppen des zweiten Abschnitts zu einem Wechsel von Ganzen und Halben ab. Die Unterstimmen bewegen sich demgegenüber vielfach in großen Sprüngen und synkopischer Rhythmisierung.

Der *Ballo detto Gennaro* gehört wie auch der *Ruggiero* zu den Stücken der gleichen Sammlung von 1637, die eher für die Kammer als für die Kirche geeignet sein dürften. Die vier Abschnitte des *Ballo* stehen alle im Dreiertakt, der allerdings von Anfang an immer wieder metrisch variabel gedeutet wird. Überraschend ist nicht allein, dass nur die beiden mittleren Abschnitte geradtaktig angelegt sind, während die äußeren Abschnitte eine irreguläre, nicht zum Tanzen geeignete Periodik aufweisen, sondern auch, dass der zweite Abschnitt in einer unerwarteten Wendung nach E-Dur geführt wird.

Im *Ruggiero* greift Merula ein aus der weltlichen Vokalmusik stammendes Bassmodell auf und übernimmt damit auch formal die Idee einer strophischen Anlage. Die sechs Variationen sind zu zwei Dreiergruppen zusammengefasst, von denen die zweite im Dreiertakt eine beschleunigte Variante der gesamten ersten bildet. Die Zweiteilung wird außerdem durch eine parallele Gestaltung der drei Variationen in beiden Teilen unterstrichen, denn der jeweils erste Durchgang des Modells sieht überwiegend eine Achtelbewegung, der jeweils zweite dagegen eine fast durchlaufende Sechzehntelbewegung in den Violinen vor, während in beiden Teilen der dritte Abschnitt in Form virtuoser Bassdiminutionen auf der Grundlage des Modells mit

gleichsam nur begleitenden Oberstimmen gestaltet ist.

Merulas *Il quarto libro delle canzoni* op. 17 von 1651 enthält am Ende acht kurze Stücke in den acht Kirchentönen, die als Einleitungen oder Ritornelle für geistliche Vokalkompositionen aller Art wie auch zur Begleitung liturgischer Handlungen gedacht sein dürften. Trotz ihrer funktionalen Kürze und modalen Bestimmung weisen sie ganz moderne Elemente auf, so das Stück im *Primo tuono* in der zweiten Hälfte eine fünf Quintfälle umfassende Quintfallsequenz oder das Stück im *Sesto tuono* einen sechs Takte einnehmenden Duodezimgang abwärts in den Bassstimmen.

Im Unterschied zur gedruckten instrumentalen Ensemblesmusik sind Merulas Kompositionen für Tasteninstrumente ausschließlich in Manuskripten und weit verstreut überliefert. Die *Toccata del primo tuono* findet sich mit mehreren anderen ansonsten unbekanntem Kompositionen Merulas in einem in der Zentralbibliothek in Solothurn erhaltenen Manuskript aus dem Jahre 1656. Den Anfang bilden Dreiklangsfigurationen über einem Orgelpunkt auf d, die dann auch in den Bass wandern, in Lauffiguren übergehen und in eine akkordische Passage münden. Ein zweiter Abschnitt führt ein zunächst in der rechten Hand sequenziertes, dann leicht variiert durch alle Stimmen geführtes Motiv im Ambitus einer Quarte bzw. Quinte mit auftaktigem Beginn ein, an den sich eine kurze Terzfallsequenz anschließt. Nach einem dritten Abschnitt im Dreiertakt, dessen Motivik mit der des vorigen Abschnitts verwandt zu

sein scheint, endet das Stück mit einer knappen Rekapitulation des zweiten Abschnitts.

Es ist durchaus überraschend, dass Merulas lateinische Vokalmusik viele ganz ähnliche Merkmale aufweist wie seine Instrumentalmusik. Die musikalische Erfindung basiert hier ebenfalls vielfach auf wenigen kurzen Motiven, die eher abstrakt und quasi instrumental konzipiert als aus der Bedeutung der vertonten Worte entwickelt sind. Dennoch spielt häufig insbesondere die Form der Textvorlagen für die Architektur der Kompositionen eine wichtige Rolle.

Das Programm enthält drei hinsichtlich Besetzung und musikalischer Faktur sehr unterschiedliche Motetten aus dem *Libro secondo de concerti spirituali* von 1628. *Dominus illuminatio* weist eine Besetzung für eine vokale Bassstimme, zwei Violinen und Basso continuo auf, dabei werden die Violinen zu ganz gleichberechtigten Dialogpartnern der Singstimme, sie verwenden die gleichen Motive und könnten über weite Strecken problemlos textiert werden. Im ersten Abschnitt wird der Quartgang abwärts mit Rückkehr zur Terz für „Dominus“ mit drei weiteren Motiven kombiniert, von denen zwei mit Oktavfall und anschließendem zusätzlichem Quint- bzw. Sekundschrift abwärts eng verwandt sind. Im zweiten Abschnitt wird die ängstliche Unruhe auf „trepidabo“ mit Sextfallketten in Sechzehntelbewegung veranschaulicht, während der dritte Abschnitt von Synkopierungen geprägt ist. Im letzten Abschnitt werden bei „qui tribulant me“ fallende Quartan und Terzen, bei „inimici

mei“ dann sogar sechs Terzfälle mit dem Ambitus einer Undezime aneinandergereiht.

In *O nomen Jesu* für zwei Sopran- oder Tenorstimmen stehen die Melismen auf den „O“-Anrufungen des Namens Jesu und zentralen Worten wie „dulce“, (süß) „delectans“ (erfreuend) und „confortans“ (tröstend) im ersten Abschnitt oder auf „miserendi“ (es ist Zeit zu erbarmen) am Ende des vierten Abschnitts, der ansonsten überwiegend im Dreiertakt steht, einem raschen deklamatorischen Gestus – überwiegend in Achtelbewegung – in den beiden mittleren Abschnitten gegenüber. Im zweiten Abschnitt werden drei Motive miteinander verschränkt, wobei am Anfang ein allmählicher Oktavgang aufwärts in der Oberstimme einem Dezimengang abwärts im Bass gegenübergestellt ist, beim Einsatz der zweiten Stimme tritt auf „et salva me“ dann noch ein neuer Baustein hinzu.

Gegenüber der Reihung von prinzipiell verschiedenartigen Abschnitten in diesen beiden Motetten zielt die Weihnachtsmotette *Hodie nobis de caelo* auf eine einheitliche Formbildung ab. Den drei Textabschnitten, die jeweils mit dem Wort „hodie“ (heute) beginnen, ist jeweils ein eigener musikalischer Formteil zugeordnet. Der erste wird vom ersten Tenor vorgetragen, der zweite vom zweiten und der dritte von beiden gemeinsam. Den Abschluss der Teile bildet ein jeweils zu wiederholender Abschnitt mit Alleluia-Rufen für die jeweilige Besetzung. Dadurch entsteht eine quasistrophische Gesamtform mit Refrainabschnitten, wobei die „Strophen“ durch Verzierungen und

Melismen geprägt sind.

Aus dem gleichen Band von 1628 stammen auch die fünfstimmigen *Letanie della Beata Vergine*, die sicherlich im Hinblick auf die institutionalisierten Musikaufführungen für die *Laudi della Madonna* an der Kathedrale in Cremona entstanden sind. Die Einleitung mit den *Kyrie-* und *Christe-*Rufen sowie den Bitten um Erbarmen vertont Merula vollständig in Paralleldeklamation, wobei die Anzahl und Verteilung der Stimmen ganz kleingliedrig variiert wird. Mit Beginn der Anrufungen Mariens bei „*Sancta Maria*“ wird der Satz stärker durchbrochen, häufig gilt ein „*ora pro nobis*“ dabei gleichsam kollektiv für mehrere Anrufungen, die nicht selten auch überlappend einsetzen. Ganz wortausdeutend wechselt Merula bei „*Causa nostrae laetitiae*“ (Grund unserer Freude) für einen kürzeren Abschnitt in ein dreizeitiges Taktmaß, im anschließenden wiederum geradtaktigen Abschnitt wandern dann die „*ora pro nobis*“-Rufe durch verschiedene Einzelstimmen und werden durch z.T. längere Melismen hervorgehoben. Beim *Agnus Dei*, das wieder an Christus gerichtet ist, setzt Merula in allen drei Abschnitten anfangs in Pfundnoten notierte und damit rhythmisch nicht festgelegte falsobordone-Rezitation auf einem Akkord in allen Stimmen, beim abschließenden „*miserere nobis*“ endet der Satz dann durch immer neue Septimvorhalte in sehr expressiver Weise.

Zu einem besonderen Experimentierfeld in formaler Hinsicht wurde für Merula die Vertonung von Psalmen, dabei gelangte er immer wieder zu neu-

en Lösungen. Im vierstimmigen *Dixit Dominus* aus dem späten op. 18 von 1652 verwendet er die vier Solostimmen für eine vielfältige Architektur mit dem Wechsel von ein- bzw. zweistimmigen sowie vollstimmigen, meist blockhaft parallel deklamierten Abschnitten, Vollstimmigkeit kennzeichnet insbesondere die geradzahligen Doppelverse 4, 6, 8 und auch 10 als zweitem Teil der Doxologie. Die ersten beiden Doppelverse sind demgegenüber allein der Sopranstimme anvertraut, wobei im zweiten Vers im Continuo mehrfach das Ciaccona-Modell anklingt. Den fünften Doppelvers und den Anfang der Doxologie kennzeichnen z.T. ausgedehnte konzertierende Dialoge von Alt und Bass, im siebten Doppelvers dann von Sopran und Tenor. Polyphone Vierstimmigkeit findet sich dagegen nur im zweiten Halbvers von Vers 3 sowie im knapp bemessenen „Amen“ am Ende.

Als großen Variationszyklus über einem frei erfundenen ostinaten Bassmodell hat Merula den Psalm *Confitebor tibi Domine* aus dem *Concerto decimo quinto* von 1639 angelegt. Das achttaktige Bassmodell, das insgesamt 23mal erklingt, besteht aus einer dreimaligen Aneinanderreihung von Quartfall und Sekundschrift aufwärts – die Tonwiederholungen in jedem der Takte weisen dabei alternierend zwei metrische Gestaltungen für den Dreiertakt auf – sowie einer abschließenden hemiolischen Schlusswendung. Insgesamt vier Modelldurchläufe sind unterschiedlichen instrumentalen Variationen der beiden Violinen vorbehalten. Die ersten drei Doppelverse wie auch die Verse fünf bis acht sind alternierend den beiden Vokalsolisten Tenor bzw. Alt zu-

geordnet, während im vierten, neunten und zehnten Doppelvers beide Singstimmen miteinander konzertieren. Allein im zweiten Halbvers von Vers 7 treten die beiden Violinen zur Tenorstimme hinzu und nur in der abschließenden Doxologie bzw. in den letzten beiden Durchläufen des Modells sind alle vier Vokal- und Instrumentalsolisten beteiligt. Eine solche formale Gestaltung in Form eines mitreißenden Variationszyklus', wie sie Merula vergleichbar in einer ganzen Reihe weiterer Psalmvertonungen erprobt hat, bedeutet eine radikale Neuinterpretation der alten Idee von musikalischer Psalmrezitation, bei der ja auch jeder der Doppelverse auf dem gleichen Melodiemodell gesungen wurde.

Zu einer noch einmal ganz anderen formalen Lösung gelangt Merula bei der vierstimmigen Vertonung des Psalms *In exitu Israel* aus op. 18. Die eher ungewöhnliche Textmenge mit insgesamt 29 Doppelversen stellt eine besondere Herausforderung dar, die Merula durch weitgehenden Verzicht auf Wortwiederholungen und Melismen wie auch auf ausgedehntere polyphone oder konzertierende Verarbeitung zu meistern sucht. Die ungeradzahligen Doppelverse vertont er in Paralleldeklamation aller vier Stimmen, dabei sind die Anfänge beider Halbverse jeweils als rhythmisch nicht festgelegte falsobordone-Rezitation auf einem stehenden Akkord notiert, überwiegend wird dabei auch dasselbe vierstimmige Satzmodell wiederverwendet, das jedoch nicht gregorianischen Ursprungs ist, nur im Vers 15 „manus habent“ weicht er davon ab. Die geraden Verse sind in knapper Form solistisch vertont und umfassen

jeweils nur zwischen fünf und sieben Takte; dreimal wird in der Reihenfolge Bass, Tenor, Alt und Sopran jede der vier Stimmen bedacht, Vers 26 ist dann noch einmal dem Bass zugewiesen. Die vollstimmige Doxologie mit den beiden letzten Doppelversen ist rhythmisch exakt notiert, basiert aber ein weiteres Mal zumindest zu Beginn auf dem verwendeten Deklamationsmodell. Merula entwickelt hier eine vollständig konsistente Formlösung für diesen Psalm, die auch als Neuinterpretation der alten alternatim-Praxis verstanden werden kann.

In den Kontext von Vesperaufführungen gehört neben den Psalmen auch das großbesetzte *Magnificat* aus dem *Concerto decimo quinto* von 1639 am Ende des Konzerts. Die Besetzung ist dreichörig mit einem fünfstimmigen solistischen Chor für die konzertierenden Abschnitte, einem dreistimmigen Instrumentalchor mit zwei Violinen und Violone sowie einem vierstimmigen vokalen Ripieno-Chor, allerdings macht Merula in der Überschrift deutlich, dass auch Aufführungen ohne Ripienostimmen und sogar ohne den Instrumentalchor möglich sind. Merula nutzt hier das breite Spektrum an denkbaren Besetzungen, doch vermeidet er eine durchgehende formale Systematik wie später bei *In exitu Israel*. Alle Stimmen sind beteiligt in den Doppelversen 1, 5, 8, 10 und 12 sowie in den ersten Halbversen von Vers 3 und Vers 7. Paralleldeklamation herrscht vor, doch wird diese recht flexibel gehandhabt, wenn man etwa den monumentalen, flächigen Anfang mit der deutlich rascheren und vielfältigeren Deklamation in Vers 5 vergleicht. In den übrigen Abschnitten

stehen wechselnde solistische Besetzungen im Vordergrund – Vers 2 ist den parallel oder auch imitierend geführten Sopranstimmen zugeordnet, im ersten Halbvers von Vers 4 stehen dann der Bass und die beiden Violinen im Mittelpunkt, allerdings zeigt sich hier auch eine ungewöhnliche Besonderheit dieser Vertonung, denn im zweiten Halbvers – hier setzen die Violinen wieder aus – treten erneut die beiden Soprane hinzu, allerdings noch einmal mit Text aus Vers 2. In Vers 6 werden in vergleichbarer Weise dann Passagen aus Vers 3 wiederholt, während in Vers 9 die Texte beider Halbverse überlagert werden und im zweiten Abschnitt von Vers 7 zu den beiden Sopranstimmen nacheinander Alt und Tenor mit einer ganz anderen, ostinatoartigen Vertonung des Textes in Halbtonschritten hinzutreten. So entsteht in den solistischen Abschnitten immer wieder eine Überlagerung mehrerer Schichten und immer wieder auch Mehrtextigkeit, wie sie in dieser Form nicht im Text des *Magnificat* angelegt ist.

In den instrumentalen wie auch den lateinischen Kompositionen dieses Programms erweist sich eine große Bandbreite in der formalen wie auch der kompositorischen Gestaltung, die Merula auch in diesen Bereichen seines Schaffens als einen höchst experimentierfreudigen und innovativen Komponisten ausweisen.

Joachim Steinheuer,
Akademischer Direktor
Universität Heidelberg

Letanie della Beata V. Maria

Aus: *Libro secondo de concerti spirituali.*

Venedig: Vincenti 1628

Text: Lauretanische Litanei, 1531

Besetzung:

Canto, Alto, Tenore I/II, Basso, Continuo

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Christe, audi nos,

Christe, exaudi nos,

Pater de coelis, Deus,

miserere nobis.

Fili redemptor mundi, Deus,

miserere nobis.

Spiritus Sancte, Deus,

miserere nobis.

Sancta Trinitas, unus Deus,

miserere nobis.

Sancta Maria,

Sancta Dei Genitrix,

Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis.

Mater Christi,

Mater divinæ Gratiae,

Mater purissima, ora pro nobis.

Virgo Prudentissima,

Virgo veneranda,

Virgo prædicanda, ora pro nobis.

Herr, erbarme dich unser.

Christus, erbarme dich unser.

Herr, erbarme dich unser.

Christus, höre uns.

Christus, erhöre uns.

Gott, Vater im Himmel,

erbarme dich unser.

Gott Sohn, Erlöser der Welt,

erbarme dich unser.

Gott, Heiliger Geist,

erbarme dich unser.

Heilige Dreifaltigkeit, einiger Gott,

erbarme dich unser.

Heilige Maria,

Heilige Gottesgebärerin,

Heilige Jungfrau, bitte für uns.

Mutter Christi,

Mutter der göttlichen Gnade,

Du reine Mutter, bitte für uns.

Du weise Jungfrau,

Du ehrwürdige Jungfrau,

Du lobwürdige Jungfrau, bitte für uns.

Speculum Justitiæ, ora pro nobis,
sedes Sapientiæ, ora pro nobis,
Causa nostræ lætitiæ, ora pro nobis.

Du Spiegel der Gerechtigkeit, *
Du Thron der Weisheit, *
Du Ursache unserer Freude, bitte für uns.

Vas spirituale,
Vas honorabile,
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.

Du Kelch des Geistes,
Du ehrwürdiger Kelch,
Du erlesener Kelch der Hingabe,
bitte für uns.

Stella matutina,
Salus infirmorum, ora pro nobis.

Du Morgenstern,
Du Heil der Kranken, bitte für uns.

Regina Angelorum, ora pro nobis.
Regina Patriarcharum,
Regina Prophetarum,
Regina Apostolorum, ora pro nobis.

Du Königin der Engel, bitte für uns.
Du Königin der Patriarchen,
Du Königin der Propheten,
Du Königin der Apostel, bitte für uns.

Regina Martyrum, ora pro nobis.
Regina Confessorum, ora pro nobis.
Regina Virginum, ora pro nobis.
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.

Du Königin der Märtyrer, *
Du Königin der Bekenner, *
Du Königin der Jungfrauen, *
Du Königin aller Heiligen,
bitte für uns.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Exaudi nos, audi nos, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, verschone uns, Herr.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, erhöre uns, Herr.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die
Sünde der Welt, erbarme dich unser.

Canzona La Strada

Aus: *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera*, op 12. Venedig: Vincenti 1637

Besetzung: Violino I/II, Violone, Continuo

Dixit Dominus

Aus: *Il terzo libro delli salmi*, op. 18. Venedig:
Vincenti 1652

Text: Psalm 109

Übersetzung: Martin Luther 1534

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Dixit Dominus Domino meo:
sede a dextris meis,
donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus
ex Sion: dominare in medio
inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum:
ex utero, ante luciferum, genui te.

Juravit Dominus et non poenitebit
eum: tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis:
confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus,
implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.

Der HERR sprach zu meinem Herrn/
Setze dich zu meiner rechten/
Bis ich deine feinde zum schemel
deiner füsse lege.
Der HERR wird das scepter deines
Reichs senden aus Zion/ Herrsche
unter deinen feinden.
Nach deinem sieg wird dir dein volck
williglich opffern/ inn heiligem
schmuck/ Deine kinder werden
dir geborn/ wie der thaw aus der
morgenröte.
Der HERR hat geschworen vnd wird
in nicht gerewen/ Du bist ein Priester
ewiglich/ nach der weise Melkize-
deck.
Der HERR zu deiner rechten/ wird
zeschmeissen die Könige/ zur zeit
seines zorns.
Er wird richten vnter den Heiden/ er
wird grosse schlacht thun/ Er wird
zeschmeissen das heubt vber grosse
lande.
Er wird trincken vom bach auff
dem wege/ Darumb wird er das heubt
empor heben.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geiste/
Wie es war im Anfang/ jetzt und
immerdar/ und von Ewigkeit zu
Ewigkeit. Amen.

Confitebor

Aus: *Concerto decimoquinto*. 1639

Edition: Joachim Steinheuer

Text: Ps. 110 / Übersetzung: Luther 1534

Besetzung: Alto, Tenore, Violino I/II, Continuo

Confitebor tibi, Domine, in toto
corde meo, in consilio iustorum, et
congregatione.

Magna opera Domini,
exquisita in omnes voluntates eius.
Confessio et magnificentia opus eius;
et iustitia eius manet in sæculum
sæculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum,
misericors et miserator Dominus.

Escam dedit timentibus se;
memor erit in seculum testamenti sui.
Virtutem operum suorum annunciabit
populo suo, ut det illis hæreditatem
gentium.

Opera manuum eius veritas et
iudicium; fidelia omnia mandata eius,
confirmata in sæculum sæculi,
facta in veritate et æquitate.

Redemptionem misit populo suo;
mandavit in æternum testamentum
suum.

Sanctum et terribile nomen eius.
Initium sapientiæ timor Domini;
intellectus bonus omnibus facientibus
eium, laudatio eius manet in sæculum
sæculi.

Gloria Patri...
Amen.

Ich dancke dem HERRN von gantzem
hertzen/ Im Rat der frumen/ vnd inn
der Gemeine.

Gros sind die werck des HERRN/
Wer ir achtet/ der hat eitel lust dran.
Was er ordnet/ das ist löblich vnd
herrlich/ und seine gerechtigkeit
bleibt ewiglich.

Er hat ein gedechtnis gestiftet
seiner wunder/ Der gnedige und
barmherzige HERR.

Er gibt speise denen so in furchten/
Er dencket ewiglich an seinen Bund.
Er lesst verkündigen seine gewaltige
thatten seinem volck/ Das er inen
gebe das erbe der Heiden.

Die werck seiner hende sind warheit
vnd recht/ Alle seine Gebot sind
rechtschaffen. Sie werden erhalten
imer vnd ewiglich/ Und geschehen
trewlich vnd redlich.

Er sendet eine erlösung seinem volck/
Er verheisst/ das sein Bund ewiglich
bleiben sol/

Heilig vnd heher ist sein name.
Die furcht des HERRN ist der
weisheit anfang/ Das ist ein feine
klugheit/ wer darnach thut/ Des lob
bleibt ewiglich.

Ehre sei dem Vater...
Amen.

Dominus illuminatio

Aus: *Libro secondo de concerti spirituali*.
1628

Text: Ps. 26 / Übersetzung: Luther 1534

Besetzung: Basso, Violino I/II, Continuo

Dominus illuminatio mea,
et salus mea,
quem timebo?
Dominus protector vitæ meæ,
a quo trepidabo?

Dum appropriant super me nucentes
ut edant carnes meas.
Qui tribulant me inimici mei
ipsi infirmati sunt et ceciderunt.

O nomen Jesu

Aus: *Libro secondo de concerti spirituali*.
1628

Text: Freie Dichtung

Besetzung: Canto, Tenore, Continuo

O nomen Jesu, nomen dulce!
Nomen Jesu, nomen delectabile!
Nomen Jesu, nomen confortans!

Quid est enim Jesus, nisi salvator?
Ergo Jesu, propter nomen sanctum
tuum,
Esto mihi Jesus, et salva me.

Ne permittas me damnari
quem tu de nihilo creasti.

Der HERR ist mein liecht
und mein Heil/
für wem solt ich mich fürchten?
Der HERr ist meins lebenskrafft/
für wem solt mir grawen?

Darumb so die bösen/ meine
widersacher und feinde/ an mich
wollen/ mein fleisch zu fressen/
müssen sie anlauffen und fallen.



O Jesu Namen, süsser Name!
Jesu Namen, ausgewählter Name!
Jesu Namen, ermutigender Name!

Denn wer ist Jesus, wenn nicht der
Heiland? Darum Jesus, ist dein Name
wahrlich heilig,
sei mein Jesus und rette mich.

Du erlaubst nicht, dass ich verdammt
werde, den du aus dem Nichts
erschufst.

O bone Jesu
O dulcis Jesu
O benignissime Jesu
O amantissime Jesu
miserere mei dum tempus est
miserendi.

O guter Jesus,
O süsser Jesus,
O gütigster Jesus,
O freundlichster Jesus,
erbarme dich meiner solange es Zeit
ist, sich meiner zu erbarmen.

Ruggiero

Aus: *Canzoni libro terzo*, op 12. 1637

Besetzung: Violino I/II, Continuo

Hodie nobis de caelo

Aus: *Libro secondo de concerti spirituali*.
1628

Text: Responsorium *In Nativitate Domini*

Besetzung: Tenore I/II, Continuo

Hodie nobis de caelo pax vera
descendit.
Alleluia.

Heute ist uns vom Himmel der wahre
Friede herabgestiegen.
Halleluja.

Hodie per totum mundum melliflui
facti sunt caeli.
Alleluia.

Heute sind über der ganzen Welt
die Himmel triefend geworden von
Honig. Halleluja.

Hodie illuxit nobis die redemptionis
nostrae,
reparationis antiquae,
felicitatis aeternae.
Alleluia.

Heute wurde uns der Tag erhellt durch
unsere Erlösung,
die Wiederherstellung des Alten,
das ewige Glück.
Halleluja.

Toccata del primo tuono del Signore Merula

Quelle: Ms. Solothurn, Zentralbibliothek, Cod. S 609 "Ad usum Jo: Victoris Ruossingeri Solodorensis. Ao. 1656

(Sammlung von Johann Victor Russinger, Kaplan und Kanoniker der St. Ursen-Kathedrale, 1630–1700)

Besetzung: Organo

In exitu

Aus: *Il terzo libro delli salmi op. 18.* 1652

Text: Ps. 113–114 / Übersetzung: Luther 1534

Besetzung: Canto, Alto, Tenore, Basso, Continuo

In exitu Israel de Aegypto domus
Jacob de populo barbaro | Facta
est Judaea sanctificatio ejus Israel
potestas ejus | Mare vidit et fugit
Jordanis conversus est retrorsum |
Montes exsultaverunt ut arietes et
colles sicut agni ovium | Quid est
tibi mare quod fugisti et tu Jordanis
quia conversus es retrorsum | Montes
exsultastis sicut arietes et colles sicut
agni ovium | A facie domini mota est
terra a facie dei Jacob | Qui convertit
petram in stagna aquarum et rupem in
fontes aquarum |

Non nobis domine non nobis sed
nomini tuo da gloriam | Super
misericordia tua et veritate tua
nequando dicant gentes ubi est deus
eorum | Deus autem noster in caelo
omnia quaecumque voluit fecit |
Simulacra gentium argentum et aurum

Als Israel aus Egypten zoch Das Haus
Jacob aus dem frembden volck. Da
ward Juda sein Heiligthumb/ Israel
seine Herrschafft. Das meer sahe und
flohe/ Der Jordan wand sich zu rück.
Die berge hüpfeten wie die lemmer/
Die hügel wie die jungen schafe. Was
war dir du meer/ das du flohest? Und
du Jordan/ das du zu rück wandest?
Ir berge/ das ir hüpfetet wie die
lemmer/ Ir hügel/ wie die jungen
schafe. Fur dem HERRN bebete die
erde/ Fur dem Gott Jacob. Der den
fels wandelt inn wasser see/ Und die
steine inn wasser brunnen.

Nicht uns HERR/ nicht uns/ sondern
deinem namen gib ehre/ Umb deine
gnade und warheit. Warumb sollen
die Heiden sagen/ Wo ist nu ir Gott?
Aber unser Gott ist im Himel/ Er kan
schaffen was er wil. Jener Götzen
aber sind silber und gold/ Von

opera manuum hominum | Os habent
et non loquentur oculos habent et
non videbunt | Aures habent et non
audient nares habent et non odorabunt
| Manus habent et non palpabunt
pedes habent et non ambulabunt non
clamabunt in gutture suo |

Similes illis fiant qui faciunt ea et
omnes qui confidunt in eis | Domus
Israel speravit in domino adjutor
eorum et protector eorum est | Domus
Aaron speravit in domino adjutor
eorum et protector eorum est | Qui
timent dominum speraverunt in
domino adjutor eorum et protector
eorum est |

Dominus memor fuit nostri et
benedixit nobis benedixit domui Israel
benedixit domui Aaron | Benedixit
omnibus qui timent dominum pusillis
cum majoribus | Adjiciat dominus
super vos super vos et super filios
vestros | Benedicti vos a domino qui
fecit caelum et terram | Caelum caeli
domino terram autem dedit filiis
hominum | Non mortui laudabunt te
domine neque omnes qui descendunt
in infernum | Sed nos qui vivimus
benedicimus domino ex hoc nunc et
usque in saeculu.

menschen henden gemacht. Sie haben
meuler und reden nicht/ Sie haben
augen und sehen nicht. Sie haben
ohren und hören nicht/ Sie haben
nasen und riechen nicht. Sie haben
hende und greiffen nicht/ füsse haben
sie und gehen nicht/ Un reden nicht
durch iren hals.

Die solche machen sind gleich also/
Und alle die auff sie hoffen. Aber
Israel hoffe auff den HERRN/ Der ist
ir hülffe und schild. Das Haus Aaron
hoffe auff den HERRN/ Der ist hülffe
und schild. Die den HERRN fürchten/
hoffen auch auff den HERREN/ Der
ist ir hülffe und schild.

Der HERR dencket an uns und
segnet uns/ Er segnet das Haus
Israel/ Er segnet das Haus Aaron.
Er segnet die den HERRN fürchten/
Beide kleine und grosse. Der HERR
segene euch je mehr und mehr/
Euch und ewre kinder. Ir seid die
gesegneten des HERRN/ Der Himel
und erden gemacht hat. Der Himel
allenthalben ist des HERRN/ Aber die
erden hat er den menschen kindern
gegeben. Die todten werden dich
HERR nicht loben/ Noch die hin
unter faren inn die stille. Sondern wir
loben den HERRn/ Von nu an bis inn
ewigkeit.

Ballo detto Gennaro

Aus: *Canzoni libro terzo*, op. 12. 1637

Besetzung: Violino I/II, Violone, Continuo

Magnificat

Aus: *Concerto decimo quinto*. 1639

Text: Lk 1, 46–55

Übersetzung: Luther 1552

Besetzung: Canto I/II, Alto, Tenore, Basso,
Violino I/II, Violone, CATB Ripieno si placet,
Continuo

A 5. à 8. & à 12. Parte Concertata. Senza Intonazione. 32 CANTO Pr.Ch.

Magnificat Anima mea Do ni-
num Anima mea Dominum & exultavit Spiritus
meus & exultavit Spiritus meus in Deo Salutari meo in Deo
Salutari meo in Deo Salutari meo quia respexit ij
humilitatem ancillae suae Ecce ecce enim ex hoc beatam me
dicent ex hoc beatam me dicent ex hoc beatam me dicent omnes
generationes & exultavit Spiritus meus ij
in Deo in Deo Salutari me o & misericordia eius
andate alla faciata in contra à questo fegno ☩

Magnificat anima mea Dominum.
Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae
suae: ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.

Meyne seel erhebt den Herrn
vñ meyn geyst frewet sich ynn Gott
meynem Heyland.

Deñ er hat die nydrickeyt seyner
magd angesehen/ Siehe/ von nu an
werdē mich selig preysen alle kinds
kind.

Denn er hat grosse ding an myr than/
der do mechtig ist/ vñd des name
heylig ist.

Et misericordia eius a progenie in
progenies timentibus eum.

Und seyne barmhertzigkeyt weret
ymer fur vnd fur bey denen die yhn
furchten/

Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

Er hat gewalt vbet mit seynem arm/
vñ zurstrewet die da hoffertig sind
ynn yhrs hertzen synn/

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Er hat die gewalltigen von dem stuel
gestossen/ vnd die nydrigen erhaben

Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

Die Hungerigen hatt er mit guttern
erfullet/ vnd die reychen leer
gelassen.

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

Er hatt der barmhertzigkeyt gedacht
vnd seynem diener Israel auff
geholfen/

Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

wie er geredt hat vnsern vettern
Abraham vnd seynem samen/
ewiglich.

Gloria Patri...
Amen.

Ehre sei dem Vater...
Amen.

Der Eintritt zu den Konzerten ist frei – wir bitten um eine angemessene Kollekte

Wir danken der *Christkatholischen Kirchgemeinde Basel*, *Bernhard Fleig Orgelbau*, der *Sulger-Stiftung*, der *Sophie und Karl Binding Stiftung*, der *GGG Basel*, der *Schweizerischen Interpretienstiftung* und unseren treuen privaten Gönnern für ihre wertvolle Unterstützung.

Um das Projekt erfolgreich fortsetzen zu können, werden nach wie vor Gönner gesucht. Sie sind herzlich eingeladen, sich zu beteiligen!



Impressum:

Programm **Tarquinio Merula**: Jörg-Andreas Bötticher
Einführungstext: Joachim Steinheuer
Dokumentation, Gestaltung: Eva-Maria Hamberger
Musikalische Leitung: Jörg-Andreas Bötticher

Nächstes Konzert: Bertali

Konzert: So, 10. September 2023, 17 Uhr
Predigerkirche Basel

Organisation

Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher,
Katharina Bopp, Annemarie Fränkl Knab,
Brian Franklin, Gabrielle Grether, Eva-Maria
Hamberger, Regula Keller, Frithjof Smith

Weitere Informationen

www.abendmusiken-basel.ch

Bankverbindung

Abendmusiken in der Predigerkirche
Bündnerstrasse 51, 4055 Basel
IBAN: CH28 0077 0253 3098 9200 1
BIC: BKBBCHBBXXX
Basler Kantonalbank
Spenden an die *Abendmusiken in der
Predigerkirche* sind von der Steuer absetzbar.

SULGER-STIFTUNG



Sophie und Karl
BINDING STIFTUNG

GG
GG Basel